

Die Aktualität Goethes heute : seine Kunstauffassung und Wirkungsgeschichte

Autor(en): **Hildebrandt, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **79 (1999)**

Heft 6

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166112>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE AKTUALITÄT GOETHES HEUTE

Seine Kunstauffassung und Wirkungsgeschichte

Walter Hildebrandt,
geboren in Leipzig,
studierte Soziologie,
Geschichte, Philosophie
und Wirtschaftswissen-
schaften in Leipzig,
Königsberg, Wien und
Prag, o. Professor an
der Universität Biele-
feld, zu deren Emeriti
er heute in der Fakultät
für Soziologie gehört.
Mitbegründer und
-herausgeber der Zeit-
schriften «Moderne
Welt» und «Deutsche
Studien». Mitarbeit in
den Zeitschriften
«Universitas» und «Kul-
tursoziologie», Wissen-
schaftliche Halbjahres-
hefte der Gesellschaft
für Kultursoziologie
e.V., Leipzig. Präsidium
des «Gesamteuropäi-
schen Studienwerkes
e.V.» sowie der «Ost-
Akademie», Institut für
Ost-West-Fragen an der
Universität Lüneburg.
Zu den letzten Büchern
zählen «Das nachlibe-
rale Zeitalter», «Ver-
suche gegen die Kälte»,
Schriften zu Literatur
und Zeitgeistforschung,
«Europäische Werte in
der Zerreißprobe»,
Essays und Studien
zur Kultursoziologie.

*Die Studie soll in das Begegnungsfeld und Beziehungsgeflecht von Literatur und Kunst einführen und dabei den Blick für die zeit-
übergreifenden Strukturen, die in die Zukunft weisen, schärfen.
Im Mittelpunkt steht Johann Wolfgang Goethe, der sich mit grosser
Phantasie diesem Problem gewidmet hat. Das schliesst das Verhältnis
des Künstlers zur Landschaft ein. Als grosser Wanderer im tatsächlichen
wie metaphorischen Sinne erwanderte sich Goethe die Natur ebenso wie
die Geschichte, und da vor allem die Geschichte der Kunst, welche die
Folie seines ganzen Lebenswerkes und auch der Grund für seine immer-
währende Aktualität ist, die seine Rezeptionsgeschichte bis heute ausweist.*

Sein doppelgesichtiges Verhältnis zur Geschichtlichkeit des Menschen hat Goethe einmal sehr dezidiert in einem längeren Brief an den Historiker *Heinrich Luden* vom 13. Dezember 1813 – über die eigene Herkunft nachsinnend – beschrieben. *Luden*, Professor in Jena und ein Anhänger der Geschichtsphilosophie *Fichtes* sowie der Volkstumsgedanken *Herders*, wollte Goethe für eine Mitarbeit an seiner neuen Zeitschrift «*Nemesis*» werben. Da hatte er schon einen langen Weg zurückgelegt. Er dachte über die Strecke nach, die mit der Schrift «Von deutscher Baukunst» begann, in der er 1772 als Dreiundzwanzigjähriger den Erbauer des Strassburger Münsters, *Erwin von Steinbach*, würdigte, und mit ihm – unter dem Einfluss *Herders* – das Deutsche im Gotischen. Dazu kam sein neu aufkeimendes Interesse an den Sprachen und der Volksdichtung Europas. Er interessierte sich für die alemannische Mundart *Johann Peter Hebels* wie für die nationalen Gedichte der Serben. Und nun dieser Briefwechsel mit *Luden* über Volk, Vaterland und Patriotismus. Dort fasste er seine gewonnenen Erkenntnisse in die Worte: «*Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volkes mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle, über welche ich in jeglicher Weise hinwegzukommen suche, und in der Wissenschaft und Kunst habe ich die Schwingen gefunden, durch welche man sich darüber hinwegzuheben vermag, denn Wissenschaft und Kunst ge-*

hören der Welt an und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität.»

Es ist kein Wunder, dass der Schweizer Germanist, Autor und Weltbürger *Adolf Muschg* gleich zu Beginn seines Festvortrages auf der 72. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar im Mai 1991 mit dem Titel «Vom tragbaren Augenblick» diese Worte *Goethes* zitiert, die so ganz in unsere transnationale Horizonte ansteuernde Gegenwart passen. Die Äusserungen *Muschgs* über *Goethes* Schwierigkeit mit seiner nationalen Prägung und dessen Versuch, sich mit Hilfe der Kunst (und seiner eigensinnigen Beschäftigung mit den Wissenschaften) davon zu befreien, sind für unser Thema von entscheidender Bedeutung. *Goethe* gelangte auf diese Weise zu einer ihn bestimmenden und zugleich autonom machenden Zeitachse, die ihn über die Jahrhunderte hinweg zu einem Verbindungsmann der Völker, vor allem aber zu einem Vermittler zwischen den Epochen *par excellence* machte.

Schon vor Jahren hatte *Muschg* in einer Notiz über seinen deutschen Kollegen *Peter Wapnewski*, auf *Goethe* zielend, dieses Thema berührt. *Muschg* meinte damals, *Wapnewski* zeige, «*wie man über Minnesang aktuell schreibt und über Handke historisch: Dafür muss man sich nur, nach Goethes Wort, von dreitausend Jahren Rechenschaft geben können...*». Oder, wie es *Goethe* im Dritten Buch von «*Wilhelm Meisters Wanderjahren*» etwas altertümlicher und populärer formuliert: Was an uns Original ist, wird am besten erhalten und belobt, so meint er dort, wenn wir unsre Altvordern nicht aus dem Auge verlieren.



Angelika Kauffmann, *Die Komische und die Tragische Muse huldigen Goethe*, 1788. Feder in Schwarz, grau laviert, über Graphitskizze, 326 x 220 mm, London, The Victoria and Albert Museum.

Die bislang unveröffentlichte Ideenskizze zu der Titelillustration des achten Bandes der *Goethe-Schriften*, herausgegeben 1789, zeigt ursprünglich eine andere Gewichtung von Komödie und Tragödie. In der finalen Reinzeichnung werden dann die Positionen getauscht und damit der Tragödie mehr Gewicht eingeräumt. Amor spannt rechts den Bogen, ihm ist die Komödie zugewendet, während die Tragödie huldvoll zur Büste des Dichters aufblickt. Unverkennbar hat sich Kauffmann in der Haltung der Thalia zunächst auf den berühmten Musensarkophag besonnen, den sie damals im Museo Capitolino in Rom besichtigen konnte (heute Louvre). Die korrekten Attribute der Melpomene, der Tragischen Muse, nämlich Keule und Theatermaske, konnte sie den Musengemälden von Herkulaneum, publiziert in *Le Pitture antiche d'Ercolaneum*, entnehmen. Winckelmann gab ihr die letzte Sicherheit. In seinem Versuch einer Allegorie schreibt er, dass Melpomene «insgemein mit einer Keule gebildet wird, den Inhalt der Tragödien aus der Zeit der Helden vorzustellen, deren gewöhnliche Waffe eine Keule war». Die antike Gemme, die Winckelmann in seinen *Monumenti antichi inediti* von 1767 abbilden liess, hat unmittelbar auf Kauffmanns Entwurf zu einer Titelvignette zu eben jenem achten Band der *Goethe-Schriften* gewirkt. Die Muse der Tragödie mit Keule unterstützt nochmals die Bedeutung des Titelkupfers.

Man merkt gleich, dass sich in diesen Worten auch die Hoffnung andeutet, das Leben möge sich immer fortschreiben und damit zugleich die produktive Kraft des Selbst an die Späteren weitergeben, so dass sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft amalgamieren in einer Kette der unendlichen Zusammengehörigkeit und Befruchtung. In den letzten Jahren haben sich neben vielen anderen *Franz Zwilgmeyer* und *Rudolf zur Lippe*, beide ganz speziell auf *Goethe* ausgerichtet, mit dieser chronologischen Webkunst der Kultur beschäftigt. Der Adornoschüler *Prinz Rudolf zur Lippe*, 1937 geboren, schlägt in seinem Hauptwerk «Sinnenbewusstsein. Grund-

legung der anthropologischen Ästhetik» (1987) den Bogen von *Leonardo da Vinci* bis *Hugo Kükelhaus* und *Joseph Beuys*.

Goethes Kunstauffassung auf dem Weg zur Moderne

Auch wenn man *Goethes* Hinwendung zur Kunst unter die subjektive Trias «Wahrnehmungsvielfalt – Stimmung – Reflexion» stellt und dabei noch enger seine Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei als besonderes Beispiel auswählt, wie das im folgenden geschieht, führt uns das doch immer wieder vom Speziellen zum Allgemeinen. Es zeigt den ganzen *Goethe*, der als Künstler bis in unsere Zeit fortwirkt. Exemplarisch ist ein Werturteil von *Erich Trunz*: *Goethe* «nimmt die Methode der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts vorweg». In einer Epoche, in der seine Zeitgenossen zumeist die mehr quantitativen, darstellenden Aufzählungen von Daten, etwa über Genres, Motive oder Farben, bevorzugten, habe *Goethe* eine «Geschichte des Sehens» und eine solche der Landschaftsauffassungen im Zusammenhang mit der sich wandelnden Geistigkeit der Künstler herausgearbeitet.

Ein Beispiel für den Erfolg von *Goethes* Besuchen in den Kunstsammlungen findet sich in einem Artikel aus seiner reifen Epoche, den *Goethe* 1816 im «*Morgenblatt für gebildete Stände*» publiziert. Darin beschreibt er drei Landschaftsbilder des flämischen Meisters *Jakob van Ruysdael**. *Goethe* lobt die treffliche Arbeit, doch dann nennt er das Eigentliche: «Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, dass ihm ein hoher Preis gebühre...»

In diesem Aufsatz erwähnt *Goethe* auch die Bedeutung der Kopien, die sich in seinem Besitz befinden. An diesen Schatz, überhaupt an seine gesamte Graphik Sammlung muss erinnert werden, die schliesslich rund 2500 Zeichnungen sowie 6500 Kupferstiche umfasste. Mit diesem handwerklichen Material, auf das immer wieder sein Augenmerk gerichtet war, in abertausend Stunden, wusste *Goethe* meisterlich umzugehen, um eine seiner Hauptmissionen, die er sich selber gestellt hatte, zu erfüllen: Die Dichtung mit der Kunst und die Kunst mit der Dichtung zu verbinden. Das Wort, das

*Siehe dazu insbesondere *Sabine Schulze* (Hg.), *Goethe und die Kunst*, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1999.

in den «Maximen und Reflexionen» erschien, «*Denken ist interessanter als Wissen, aber nicht als Anschauen*» verstehen wir nun immer besser und können auch die Verbindung zu einer anderen Sentenz knüpfen: Wenn der Künstler mit der Welt und mit der Natur recht umgehe, so *Goethes* Meinung, dann entspringe ihm, «*nach welcher Seite hin man schaue*», Unendliches.

In alle seine Werke hat *Goethe* dieses Thema eingestreut. Und immer kommt er aufs Grundsätzliche zu sprechen. Auch feierte sein Freundeskreis lebhaft *Lessings* gerade erschienenen Werk «Laokoon», weil – so *Goethe* – «*dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriss*». Als *Oeser* versucht, ihn in die Kunstgeschichte einzuführen, notiert *Goethe*: «*Aber auch diese Übungen brachten bei mir eine andere Wirkung hervor, als er im Sinne haben mochte. Die mancherlei Gegenstände, welche ich von den Künstlern behandelt sah, erweckten das poetische Talent in mir, und wie man ja wohl ein Kupfer zu einem Gedicht macht, so machte ich nun Gedichte zu den Kupfern und Zeichnungen.*» Auf diese Weise habe er sich daran gewöhnt, die Künste in Verbindung miteinander zu betrachten.

In seine Leipziger Zeit fällt auch ein besonders wichtiger Besuch der Dresdner Gemäldegalerie, die er wie ein «Heiligtum» betrat. Das Feierliche übermannt ihn. Schliesslich die Notiz: «*Hier fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause...*» *Goethe* steigerte sich in diesen Tagen so in die Bilderwelt hinein, dass er abends in sein Quartier heimgekehrt, die Wohnung seines Schusters in ihrer dämmerigen Farbigkeit wie das Werk eines Malers zu betrachten begann: «*... ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen*».

Das alles war Vorspiel. Der Quantensprung gelang ihm mit seinen italienischen Aufenthalten, die im September 1786 mit seiner heimlichen Abreise aus Karlsbad Richtung Süden begannen und ihn über München und den Brenner in das Land brachte, das ihm den Ausruf entlockte: «*Auch ich in Arkadien!*»

Im Juni 1788 trifft *Goethe* wieder, aus Italien kommend, in Weimar ein. Vorher, am 17. März, hatte er an Herzog *Carl August* aus Rom einen Brief geschrieben, der gipfelte in der Bemerkung: «*Ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiederge-*

funden; aber als was? – als Künstler!» Auf die Eindrücke, die *Goethe* in dieser Zeit gesammelt hatte, können wir hier nicht in ihrer Gesamtheit eingehen. Es wäre eine Wiederholung seines 500-Seiten-Werkes.

In unserem Zusammenhang sind die Begegnungen mit den drei deutschen Malern *Johann Heinrich Tischbein*, dem zwölf Jahre älteren *Jakob Philipp Hackert* und dem jungen Landschaftler *Christoph Heinrich Knip* von besonderer Bedeutung. In Rom wohnte *Goethe* zunächst bei *Tischbein*, der ihn später nach Neapel und nach anderen Orten im südlichen Italien begleitete. Wichtiger wurde die Freundschaft mit dem Landschaftsmaler *Hackert*, die im Februar 1787 begann. Unter seiner Anleitung fertigte *Goethe* viele landschaftliche Zeichnungen an.

Ein noch grösseres Gewicht hatte die Begegnung *Goethes* freilich mit den in Rom befindlichen Gemälden zweier Landschaftsmaler aus der Anfangszeit dieses Genres: *Gaspard Poussin* (1615–1675) und *Claude Lorrain* (1600–1682), der zwar aus Lothringen stammte, aber ein «Römer» wurde und auch dort als einer der einflussreichsten Landschaftsmaler der Zeit sein Leben beendete. Für *Goethe* wurde *Claude Lorrain* das grosse Erlebnis, von dem er hinfort nicht loskam.

Anderthalb Jahrhunderte vor *Goethe* geboren, ging von ihm eine Entwicklung aus, die über *Goethes* Beschäftigung mit ihm und mit *Rubens*, wie wir noch sehen werden, bis zur Moderne führt. Eine Linie der Weitergabe von Eindrücken und Empfindungen, die ihresgleichen sucht. In der «Italienischen Reise» vermerkt *Goethe* unter dem 27. Juni 1787: «*Ich war mit Hackert in der <Galerie Colonna>, wo Poussins, Claudes, Salvatore Rosas Arbeiten zusammen hängen. Er sagte mir viel Gutes und gründlich Gedachtes über diese Bilder (...)* Wenn man nun gleich wieder die Natur ansehen und wieder finden und lesen kann, was jene gefunden und mehr oder weniger nachgeahmt haben, das muss die Seele erweitern, reinigen und ihr zuletzt den höchsten anschauenden Begriff von Natur und Kunst geben. Ich will auch nicht mehr ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger Begriff ist.» – Einsichten einer bemerkenswerten Reife.

Schon unter dem 3. April 1787 hatte er geschrieben: «*Mit keinem Worte ist die dun-*

.....

«Eine
Vergleichung
des deutschen
Volkes mit
anderen
Völkern erregt
uns peinliche
Gefühle,
und in der
Wissenschaft
und Kunst
habe ich die
Schwingen
gefunden,
durch welche
man sich
darüber
hinwegzuheben
vermag, denn
vor ihnen
verschwinden
die Schranken
der Nationalität.»

.....

stige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfahren. Die Reinheit der Konturen, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun verstehe ich erst die Claude Lorrains...»

Als Goethe Rom verliess, schenkte man ihm eine Sammlung von Radierungen dieses Meisters. «Sie sind unschätzbar, wie alles von seiner Hand», schrieb er an Carl August. Mit seinen zarten, aber bestimmten Landschaften blieb Claude Lorrain sein Liebling, ohne Unterbrechung. In seiner Korrespondenz finden sich immer wieder Hinweise auf diesen Maler. Und natürlich in seinen Fragmenten über die Landschaftsmalerei. Berühmt die Stelle: «Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.» Schliesslich im Teil IV der Fragmente zusammenfassend: «Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, dass er ans Letzte einer freien Kunstäusserung in diesem Fache gelangt...»

Neben Claude Lorrain begeistert sich Goethe für die Landschaften des flämischen Malers Peter Paul Rubens (1577–1640), über den Goethe in der essayistischen Notiz «Antik und Modern» (1818) schrieb: Sehen wir «die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineintut! Auch er ist kein Erdgeborener; man schaue die grosse Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des 14ten und 15ten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des 16ten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird».

Dabei sieht Goethe in diesem universalen Genie noch Zusätzliches. Das wird im Nachwort zu Goethes «Schriften zur Kunst» in der dtv-Gesamtausgabe (München 1962) betont. Das Erfinderische des Künstlers lasse diesen zu einer «innerlichen Wahrheit» gelangen. Da wird man an das Wort Paul Cézannes: «Genauigkeit ist nicht Wahrheit» erinnert. Um diese Einsicht geht es in den Gesprächen zwischen Goethe und Eckermann am 11. und 18. April 1827, fünf Jahre vor Goethes Tod.

Dort bittet Goethe seinen Partner, das Rubenssche Gemälde «Heimkehr von der Ernte» zu interpretieren. Mit höchster pädagogischer Kunst wird dieser von Goethe zu der Erkenntnis geführt, dass Rubens in seinem Bilde mit Licht und

Schatten sehr frei umgeht, weil er die nach Hause gehenden Schnitter unbedingt ins helle Licht rücken will. Was Eckermann zunächst als Mangel des Malers ansieht, erkennt er bald unter Goethes Anleitung als die Abstraktion eines Genies, ganz ähnlich wie Claude Lorrain so vieles, besonders bei seiner «Lichtmalerei» und der Behandlung des Wassers, genialisch die Natur «übersteigend» (ich wage nicht zu sagen, die Natur beherrschend) «erfunden» hat.

Nicht verwunderlich, dass wir in Band 9 der Propyläen Kunstgeschichte noch einmal über Lorrain lesen: «Seine Bilder sind in Licht gebadet. Ohne dieses milde, manchmal warme, meist aber kühle Licht würden sie blind sein, und viel von dem, was an diesen Gemälden mit Recht als Poesie gerühmt wird, ginge verloren.» Und noch entschiedener: Er, der als Zeichner so gern mit dem vollen Tuschpinsel oder nur mit zwei Sepiatönen einen erstaunlichen Eindruck von Weite, atmen-der Ruhe oder mächtiger Spannung herzauberte, habe nicht die direkte Wirkung von Sonne oder Mond benötigt, sondern arbeitete mit einer «einheitlichen Lichthaut», die der Mensch als eine neue Wirklichkeit erlebt. So war es auch bei dem «alchemistischen Verhältnis» Lorrains zum Wasser.

Davon liess sich Goethe auf seine eigene Manier berühren, wenn wir an sein ewiges magisches Ringen mit dem Wasser in seinen Werken denken. Das geht vom «Werther» über das Gedicht «Der Fischer» mit seiner Sequenz «Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll...», und seine Gedanken zum Seelengedicht des Gestaltwandels im «Gesang der Geister über den Wassern» bis zum Sonett «Mächtiges Überraschen»: «Die Welle sprüht, und staunt zurück und weicht...»

Die Rezeption Goethes im 20. Jahrhundert – Das Beispiel Paul Klee

Die Freiheiten des Künstlers, die Goethe nur andeutet, machen sich immer selbständiger. Doch gerade dadurch konstituieren sich neue Verbindungen unserer Epoche zu der Denkarbeit Goethes, ob wir nun Thomas Mann, Ernst Barlach oder Paul

EUROPAS GRIECHENLAND

Im Gebirge trotzst alles
Urtiefes
Göttergewärtiges Schweigen
In den Dörfern
Kennt das kalkige Weiss
Keinen Makel

Milde ist's nicht
Was ich hier
Im Herzen der Griechen erfuhr
Dornengebüsch Sand Fels –
Und der Spiegel der See

Alles ist gross
Selbst der Trennstrich des Meeres
Ist wie ein Schwert
Das den gordischen Knoten
Zerteilt

Nur das Licht
Ist von feiner Natur
Und die Kunst?
Sie atmet dem nach
Vollendet
Ist alles.

Walter Hildebrandt

Klee als Beispiele nehmen. *Thomas Mann*, der sich ausdrücklich und vielfältig in der Nachfolge *Goethes* sah, und der japanischen Jugend 1932 in einer *Goethe-Studie* das schöne Wort von der Weltfähigkeit anempfiehlt. *Ernst Barlach*, der sich früh von *Goethes* «Faust» beeindruckt liess, *Goethe* 1904 eine barlach-typische Keramik «Ruhender junger Goethe» widmete und 1923 als Höhepunkt seiner Annäherung an die dämonisch-übersinnlichen Dimensionen in *Goethes* Werk den Walpurgisnacht-Zyklus mit 20 Holzschnitten herausbrachte.

Schliesslich *Paul Klee* und seine Verbindungen zu *Goethe*. Diese Wahlverwandtschaft ist zu vergleichen mit der *Goethes* zu *Claude Lorrain*. Da ging es ja auch nicht nur um virtuose Kunstfertigkeiten von Licht und Wasser, Bäumen und Baumgruppen, sondern um spirituelle Antworten, wie *Goethes* Reaktionen in Wandrers Nachtlied «Über allen Gipfeln ist Ruh...». *Theodor Adorno* ging so weit, dieses Gedicht – seinen existentiellen Ernst in der Verquickung von Natur, der Nähe zum grossen Schweigen und metaphysischem Menschenschicksal vor Augen – als «un-erreichliches Beispiel authentischer Landschaftsdarstellung» zu bezeichnen.

Doch jeder tritt zurück hinter *Paul Klee* und seinen inneren Dialogen mit *Goethe*. Da eröffnet sich ein tiefgründiges Feld. Zu dem soll hier mit Hilfe von *Klees* «Tagebüchern», der Schrift von *Christa Lichtenstein* «Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Runge bis Joseph Beuys» (1990) und den Inspirationen des Gestaltpsychologen *Viktor von Weizsäcker* ein Zugang gefunden werden.

In Anknüpfung an *Goethes* Begriffe der «anschauenden Urteilskraft» und des «gegenständlichen Denkens» hat *Weizsäcker* in seinem Buch «Gestalt und Zeit» (1960) den goethenahen Doppelbegriff der Nomophilie der Sinneswahrnehmung und der Eidophilie des Denkens eingeführt. Oder noch kürzer: «Wie also die Wahrnehmung zum Denken strebt, so das Denken zur

.....
 Klee verstand
 seine eigenen
 Schöpfungen
 als einen
 eng mit der
 Naturgeschichte
 verbundenen
 «weiterführenden
 geistigen
 Akt».

Wahrnehmung.» Das kennzeichnet auch das malerische und denkerische Werk *Paul Klees*, dem *Christa Lichtenstein* ein langes Kapitel widmet und daran erinnert, dass der Kunsthistoriker *Werner Haftmann* in seiner Schrift «Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens» (1950) zum ersten Mal *Klees* gedankliche Nähe zu *Goethes* morphologischer Methode aufgezeigt hat. Als hochgegriffene, zentrale Maxime *Klees* werden dort seine Worte zitiert: «Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig: sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.» Dem entspricht, dass *Klee* seine eigenen Schöpfungen als einen eng mit der Naturgeschichte verbundenen «weiterführenden geistigen Akt» verstand.

Das Wort vom «Schöpfungsgleichnis» hat *Klee* erstmals 1916 formuliert. Von da ab wird es für ihn massgebend. *Klees* Landschaftsstudie «Wald-Ende», ein eindrucksvolles Ölbild, benutzt *Christa Lichtenstein*, um zu zeigen, wie *Klee* seine Bemühungen von einer «morphologischen Betrachtungsweise» zu einer «Ausdruckskunst» weitergeführt hat. Auch schildert sie, wie *Klee Goethes* Gedicht «Gesang der Geister über den Wassern» berührt auf sein Malen übertrug.

Wenn sich *Klee* mit *Goethe* befasste, ging es ihm in der Regel ums Ganze. «An der pantheistischen Ehrfurcht kann man sich wohl stärken. Zur Genussfähigkeit stärken einmal ganz sicher», schreibt *Klee* («Tagebücher», S. 81). Symbolisch, dass er das mit 22 Jahren im Jahre 1901 auf seiner Italienreise in Rom festhielt. Da wird schon früh die enge doppelte Bruderschaft zu *Goethe* über die Zeiten hinweg deutlich. Das ging bis zum Ende seines Lebens weiter, wenn wir daran denken, wie der Maler noch die Worte für seine Grabplatte formulierte, die dann nach dem 29. Juni 1940 sein Grab schmücken sollten. (Tagebücher, S. 427). Diese Aktion kann nur als eine spirituelle Weiterführung *Goethescher* Gedanken in den kosmisch-transzendenten Ewigkeitsraum hinein gedeutet werden:

DIESSEITIG BIN ICH GAR NICHT FASSBAR
 DENN ICH WOHNE GRAD SO GUT BEI DEN TOTEN
 WIE BEI DEN UNGEBORENEN
 ETWAS NÄHER DER SCHÖPFUNG ALS ÜBLICH ♦